

# Modalité grégorienne : quelques éléments de réflexion

Nicolas Meeùs

Les raisons de s'interroger sur la modalité du chant grégorien, à propos du *Concerto in modo misolidio* de Respighi, sont évidentes. Le titre lui-même, « en mode mixolydien », renvoie aux modes ecclésiastiques, comme l'indique la biographie de Respighi et ce qu'on sait du concerto. Notre connaissance de la modalité grégorienne est certainement meilleure que celle de Respighi en 1925, l'année de composition du concerto : les connaissances sur ce sujet ont considérablement progressé. Il faudrait donc s'interroger sur ce que Respighi en connaissait vraiment.

J'avoue ne m'être pas beaucoup penché sur la question de ce qu'on pouvait savoir du chant grégorien au début du 20<sup>e</sup> siècle. Je crois qu'on était encore généralement convaincu que la modalité grégorienne prolongeait celle de la Grèce antique. François-Auguste Gevaert avait publié en 1896 son ouvrage *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, qui s'ouvre avec cette phrase : « Personne aujourd'hui ne doute que les modes et les cantilènes de la liturgie catholique ne soient un reste précieux de l'art antique ». Il semble bien que, pour Gevaert, la modalité est surtout une question d'échelles – c'est ce que pensent encore nombre d'entre nous aujourd'hui. Le Congrès de musique arabe du Caire, en 1932, a tenté de montrer que ce qu'on y a appelé les « modes » de la musique arabe venait aussi de la musique grecque antique. Il faut mentionner aussi l'ouvrage très particulier d'Eric Werner, *The Sacred Bridge*, de 1959, qui défend, de façon très idéologique, l'idée d'une culture commune (un « pont sacré ») dans les musiques juive et chrétienne anciennes. Werner écrit notamment « L'existence de modes dans la musique de toutes les cultures orientales est un fait bien connu ». Tous ces ouvrages, et bien d'autres, ont formé l'idée de l'existence des « modes », qui semble bien être une idée du 20<sup>e</sup> siècle.

Je ne m'étendrai pas plus sur la question des modes juifs ou arabes. L'idée selon laquelle les modes ecclésiastiques latins dériveraient de modes grecs antiques a été attaquée par Jacques Chailley, en particulier dans son ouvrage *L'imbroglie des modes*, de 1960, en des termes probablement excessifs, mais qui montrent que Chailley croyait encore en l'existence de modes grecs antiques. Cette idée avait pourtant été critiquée dès 1943 par Otto Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der Antiken Musik* mais cet ouvrage, publié à Copenhague pendant la guerre, était demeuré relativement peu connu. Contrairement à une idée reçue, les noms grecs des modes ont été utilisés au moyen âge depuis le 9<sup>e</sup> siècle, sans qu'on ait cherché à leur donner la même signification que dans l'Antiquité. Cette nomenclature a été confirmée par Glarean au 16<sup>e</sup> siècle. L'idée de « mode » est remise en question par Harold Powers, dans son article « Is Mode Real? » (« Le mode existe-t-il ? »), dans le *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992). Je montrerai dans un instant pourquoi l'idée de « mode » est en vérité une idée moderne.

\* \* \*

Il faut en revenir aux modes grégoriens. Respighi écrit en tête de la partition du Concerto : *Omnes gentes plaudite manibus*. C'est la première partie du premier verset du Psaume 47 (ou 46, la numérotation varie). Le livre des Psaumes compte environ 150 psaumes, qui se chantaient selon l'un des huit tons psalmodiques. Ceci veut dire non seulement que de nombreux psaumes se chantaient sur le même ton, mais aussi qu'ils pouvaient se chanter chacun selon différents tons, en fonction des circonstances. En d'autres termes, il n'est pas possible d'assigner un ton particulier (une mélodie particulière) à un psaume particulier. Le fait de savoir de quel psaume il s'agit ne nous donne pas d'indication du ou des tons selon lesquels il pourrait être chanté ; et *Omnes gentes* n'est donc pas, en lui-même, particulièrement mixolydien.

Le mot « ton », dans « ton psalmodique », se réfère en quelque sorte à une « manière » de chanter – qui fait sans doute plus de sens pour le langage verbal : nous pouvons prononcer la même phrase d'un « ton » sérieux, d'un « ton » ironique, d'un « ton » sentencieux, etc. Bien entendu, pour autant que nous puissions

le savoir, il n'y a pas de jugement de valeur du même ordre dans le cas des tons psalmodiques, qui ne sont ni sérieux, ni ironiques, ni sentencieux, etc. Quant au terme grec « mixolydien », il a été utilisé dès le 9<sup>e</sup> siècle et pendant tout le moyen âge pour dénoter le septième ton psalmodique : ce n'est donc pas une terminologie tardive.

Les psaumes s'accompagnent d'un refrain, appelé *antienne*, chanté entre les versets – plus précisément, il était chanté entre les versets au Moyen Âge, parce que les moines avaient alors plus de temps qu'aujourd'hui ; il n'est plus chanté aujourd'hui, dans la mesure où on chante encore les psaumes, qu'avant le premier verset et après le dernier. Le choix d'une antienne particulière dépend de circonstances liturgiques (notamment d'une concordance entre le texte de l'antienne et la fête du jour). Chaque antienne possède sa propre mélodie et c'est celle-ci, la mélodie de l'antienne, qui détermine le choix d'un ton de psaume particulier.

Au Moyen Âge, les *tonaires* classaient les antiennes en fonction du ton qu'elles demandent ; les plus anciens tonaires sont antérieurs à la notation musicale médiévale. Les théoriciens médiévaux n'ont pas dit *comment* la mélodie de l'antienne déterminait le choix du ton de psaume. On en a une idée plus précise qu'il y a un siècle, donc notamment que du temps de Respighi. Il s'agit en particulier d'éléments des points de rencontre entre l'antienne et le psaume : le début de la mélodie de l'antienne doit être adapté à la fin de la mélodie du ton de psaume et, réciproquement, la fin de l'antienne avec le début du ton. Le seul élément véritablement théorisé et décrit au Moyen Âge est la note finale de l'antienne, qui doit être *ré* pour les premier et deuxième tons, *mi* pour les troisième et quatrième, *fa* pour les cinquième et sixième et *sol* pour les septième et huitième. C'est cette finale qui détermine ce qu'on appelle aujourd'hui le « mode » de l'antienne. L'antienne est en quelque sorte dans le même ton que le psaume dont elle est le refrain, mais elle est plus nettement dans ce qu'on appellera plus tard le mode, notamment parce qu'elle en a la finale, sur laquelle, par contre, les versets de psaume ne se terminent pas nécessairement : les tons psalmodiques comportaient chacun plusieurs terminaisons possibles dont le choix devait s'adapter au début de l'antienne ; j'y reviens dans un instant.

Le *Liber antiphonale* (« Antiphonaire ») est essentiellement un recueil d'antiennes, dont il donne les mélodies. J'en ai une édition de 1912 qui compte près de 1200 pages. Il donne en annexe les huit tons psalmodiques, chaque fois sur une phrase mnémotechnique, par exemple pour le septième ton (Exemple 1 ci-dessous) : *Septimus tonus sic incipitur, sic flectitur, et sic mediatur : atque sic finitur* (« Le septième ton commence ainsi, fait sa *flexa* ainsi et sa *mediatio* ainsi, et finit ainsi »). La *flexa* et la *mediatio* sont des tournures mélodiques correspondant à des césures dans les textes des versets de psaumes, en quelque sorte des finales internes. Elles sont marquées dans l'exemple par des signes († et \*) qui se retrouvent dans les textes des psaumes, dont l'Antiphonaire ne donne que les textes, sans la musique, puisqu'ils ne sont pas toujours chantés sur la même mélodie. Cinq terminaisons sont proposées, sur *la* (a), sur *si* (b), sur *do* (deux terminaisons, c et c2) et sur *ré* (d), dont, encore une fois, le choix dépend du début de l'antienne. Pour le reste, le ton se déroule surtout sur une seule note (ici, *ré*), la « note de récitation ».

**Septimus Tonus.**

The image shows a musical score for the Septimus Tonus. It consists of three staves of music with square neumes on a four-line staff. Below the first staff is the text: **S** EPTI-MUS TONUS sic inci-pi-tur, sic flécti-tur, † et sic me-di-  
 a b c  
 á-tur: \* atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.  
 c 2 d  
 Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

**Exemple 1**

L'exemple 2 montre les cinq terminaisons (dans un ordre différent) sur les syllabes *e u o u a e*, qui sont les voyelles des mots *Seculorum Amen*, la fin du dernier verset chanté à la fin de chaque psaume. En regard de chacune de ces terminaisons, on trouvera les débuts d'antienne qui y correspondent (et qui déterminent le choix de la terminaison du psaume), ainsi qu'une indication de leur fréquence dans l'ensemble des antiennes du 7<sup>e</sup> ton.

I 5%  
E u o u a e

II 19% 5%  
E u o u a e

III 7% 2%  
E u o u a e

IV 5% 29% 7%  
E u o u a e

9% 2%  
E u o u a e

V 7%  
E u o u a e

Exemple 2

En principe, tout ceci est propre à la psalmodie. Mais d'autres pièces ont une forme plus ou moins semblable, verset et refrain. C'est le cas de l'Introït, constitué d'une antienne et d'un psaume souvent réduit à un ou deux versets.

L'Introït *Viri Galilei* se chante avec le psaume 47, *Omnes gentes plaudite*. La mélodie de l'antienne d'Introït demande le septième ton psalmodique pour le verset de psaume (Exemple 3). Le Graduel (le livre qui contient les chants de la messe) donne deux versets, le premier, *Omnes gentes*, au complet ; et le second, *Gloria patri*, dont seuls le début et la fin sont présentés, la formule finale avec pour texte les lettres *E u o u a e*. La mélodie de l'antienne est d'ailleurs assez semblable à celle du verset de psaume qui suit ; celui-ci a une tournure initiale et une tournure finale différentes de celles proposées dans l'exemple 1 ci-dessus ; la tournure finale se termine sur la finale de l'antienne, *sol*.

Introitus. 7

I-RI Ga- li- laé- i, \* quid  
admi- rá- mi- ni aspi- ci- én-  
tes in cae- lum? alle- lú- ia : quemádm- odum vi- dístis  
e- um ascéndentem in cae- lum, i- ta vé- ni- et, alle-

lú- ia, alle- lú- ia, alle- lú- ia. Ps. Omnes gentes  
pláudi- te má- ni- bus : \* ju- bi- lá- te De- o in vo- ce exsul- ta-  
ti- ó- nis. Gló- ri- a Patri. E u o u a e.

Exemple 3

Le concept de ton (de « mode ») qui, au départ ne concernait que les psaumes et leurs antiennes, a finalement été attribué à toutes les mélodies, d'abord à celles dont la forme était analogue à celle de la psalmodie (comme *Viri Galilei*), mais ensuite même celles qui n'avaient rien à voir avec elle. Au début, c'était peut-être en raison de similitudes mélodiques (nous n'en savons pas grand-chose) mais, à mesure que le concept de mode s'élargissait, les similitudes mélodiques sont devenues moins importantes : les modes n'ont été décrits qu'en termes d'échelles et de finale.

La finale nous semble déterminer aussi l'échelle ou, plus précisément, un découpage à l'intérieur de l'échelle, qui est toujours la même – l'échelle diatonique. Si la finale est *sol*, par exemple, nous considérons que l'échelle est *sol la si do ré mi fa sol*, donc l'échelle majeure avec le 7<sup>e</sup> degré baissé. *Viri Galilei* utilise les notes *sol la si do ré mi fa*, mais ne monte que rarement jusqu'à *fa*. Le septième ton psalmodique ne descend normalement pas jusqu'à *sol* (même s'il le fait dans le psaume d'introît, figure 3 ci-dessus, ou *sol* est la première et la dernière note de chaque verset). Nous voyons bien aujourd'hui que d'autres critères que l'échelle ou la finale entraînent en ligne de compte, la tournure mélodique initiale et plusieurs formules mélodiques intermédiaires, mais ces critères ne sont jamais mentionnés dans les traités médiévaux : ils n'ont été constatés qu'au 20<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

Il faut en revenir un instant à Respighi. La mélodie de *Viri Galilei*, dans le premier mouvement du concerto, est peut-être la seule directement empruntée au chant grégorien ; les autres sont seulement inspirées par le chant ecclésiastique. La référence au mode mixolydien, au début du 20<sup>e</sup> siècle, amène aussi à s'interroger sur le traitement polyphonique ou harmonique de cette échelle. La polyphonie a fait apparaître de nouvelles tendances dans la conduite mélodique des voix : les dissonances tendent à se résoudre, souvent en descendant ; les intervalles majeurs, la tierce en particulier, tendent à s'élargir vers les intervalles plus consonants les plus proches, créant notamment le mouvement de la « note sensible » vers la tonique. Tout cela crée des asymétries dans les progressions polyphoniques et harmoniques qui mènent à ce qu'on appellera la « tonalité » – qui n'est donc pas venu « remplacer » la modalité, comme on l'a parfois cru, mais qui au contraire n'est que l'exacerbation des tendances des conduites mélodiques dans la polyphonie. Au moment où le 19<sup>e</sup> siècle tend à revenir à une harmonie plus « modale », d'abord pour l'accompagnement du chant grégorien, puis pour d'autres œuvres, il s'agira en quelque sorte de résister à ces tendances tonales : ne pas faire monter les notes sensibles vers la tonique, ni faire descendre les 7<sup>es</sup> degrés baissés (comme celui du mixolydien !). La théorie des vecteurs harmoniques, parmi d'autres, a contribué à mettre en évidence ces phénomènes. Les harmonies de Respighi laissent plutôt perplexes. La suite de notre séance nous en dira plus, mais c'est une question que nous n'épuiserons pas aujourd'hui ...